

# TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)





## ANTROPOLOGÍA Y TEOPOESÍA EN LOS AUTOS SACRAMENTALES DE CALDERÓN

*Fátima López Pielow*  
*Bergische Universität Wuppertal*

En el teatro del siglo XX acertamos a ver la gran huella que dejaron e imprimieron los autos sacramentales, entre otras razones, por su gran fuerza dramática y por su trascendencia. Ya han sido algunos críticos los que han llamado la atención sobre este hecho. Así, me gustaría destacar a Ricardo Doménech y a Mariano de Paco como grandes especialistas en el teatro español del siglo XX y dentro de este en la obra de Federico García Lorca, además de otros autores tales como Valle-Inclán o Buero Vallejo. Así tanto Doménech como de Paco señalan los autos sacramentales de Calderón como modelos elegidos, —no son los únicos—, y como punto de partida de las ansias de renovación dramática en los primeros años del XX. De esta manera, Azorín afirmaba refiriéndose a *El gran teatro del mundo*, para él una de las obras más bellas de Calderón.

Asistimos al presente en Europa a un renacimiento de la fórmula calderoniana... Los autos calderonianos son el dechado del más abstracto e intelectual teatro, Luis Pirandello no hace nada más intelectual y abstracto... Por ahí va toda la literatura dramática novísima<sup>1</sup>.

A pesar de haber sido precisamente Luigi Pirandello el poeta dramático que había llevado más lejos la revelación de la *irrealidad* del

<sup>1</sup> Azorín, 1954, pp. 154–155, citado según De Paco, 2001, p. 366.

hombre. Así la influencia de Calderón en Pirandello es de considerable importancia si nos fijamos en algunas de sus afirmaciones en *Seis personajes en busca de autor* «Demostrarle que se puede nacer a la vida bajo tantas formas... árbol o piedra, agua o mariposa... ¡Hasta se puede nacer personaje!», «el papel que todos representamos o nos hacen representar en la vida»<sup>2</sup>. Así que estas dos citas nos remiten automáticamente a dos autos sacramentales de Calderón, en primer lugar *La humildad coronada de las plantas* en el que los personajes son árboles y plantas y a *El gran teatro del mundo*. De este modo, nos encontramos con que características tales como la abstracción, su irrealidad y su carácter alegórico fueron las que captaron el interés en el campo dramático en las primeras décadas del siglo XX. Asimismo y aunque en un principio esta constelación entre el mundo de los autos sacramentales calderonianos y el teatro de vanguardia de principios del siglo XX pueda parecer paradójica sabemos que el arte de Calderón y hablando en palabras del profesor Rull «trasciende sus propios principios conscientes de intencionalidad doctrinal»<sup>3</sup>. Enrique Rull habla de una pontecialidad polivalente de la simbología<sup>4</sup> que utiliza el autor y al mismo tiempo hace alusión a la utilización dramática que de esos símbolos efectúa el dramaturgo. De este modo, me quiero centrar en el inicio del auto sacramental *La vida es sueño* que es una representación de la creación del universo, la materia se halla en una confusión sin formas, capaz en potencia de convertirse en formas individualizadas, pero que todavía no han sido formadas. Se establece una tensa y conflictiva armonía entre los cuatro elementos, emblemas del universo material que salen al teatro luchando cuerpo a cuerpo en dialéctico combate. Lo que los profetas llamaron Nada y los poetas Caos viene representado por medio de la guerra entre los cuatro elementos («contrariamente unidos» y «unidamente contrarios»<sup>5</sup>). Asistimos así a una mitificación de los orígenes que apunta a un factor trascendente que rebasa esas meras apariencias y que nos sitúa como espectadores en una dimensión mayor. Es este teatro abstracto, alejado de la realidad real, esto es, de la realidad inmediata concreta, el que acrecienta el interés por el dramaturgo áureo en las primeras

<sup>2</sup> Ver Millán, 2000, p. 197.

<sup>3</sup> Rull, 2004, p. 73.

<sup>4</sup> Rull, 2004, p. 74.

<sup>5</sup> Regalado, 1995, p. 254.

décadas del siglo XX. Es precisamente esta trascendencia del género sacramental calderoniano, lo que con seguridad impactó a autores como Federico García Lorca, dado que este último también estaba interesado en un teatro en el que la mezcla entre la realidad visible y la evocada estuviera al servicio de una verdad trascendente. Fue quizá la representación misma del misterio de la Eucaristía, el modo y la reflexión que llevaría a cabo el dramaturgo sobre la manera de contextualizar la representación misma del misterio, lo que captó el interés de este género de un autor de la personalidad de Lorca. Al respecto y tal y como ya ha sido señalado por Ángel Cilveti «Calderón da una impresionante demostración dramática de la reconciliación del universo y del hombre con Dios, cuando al final del auto *La vida es sueño*, los cuatro elementos que representan la naturaleza caída y redimida por sometimiento al hombre ya desde el capítulo primero del *Génesis* anuncian que el agua lavará la ofensa del hombre; la Tierra dará materia a la Eucaristía en la espiga y la vida»<sup>6</sup> etc., es decir, asistimos a la acción eucarística de los elementos. El mismo Lorca dijo al respecto: «Por el teatro de Calderón se llega al fausto, y yo creo que él mismo ya llegó con *El Mágico prodigioso*, y se llega al gran drama, al mejor drama que se representa miles de veces todos los días, [...] me refiero al Santo Sacrificio de la Misa»<sup>7</sup>. Según ya ha apuntado María Clementa Millán vemos que quizá lo que más acerque a estos dos autores, Calderón y Lorca, sea la intencionalidad que anima sus obras. Millán ha dicho al respecto «En las dos manifestaciones artísticas hay un ansia intelectual de intentar comprender el sentido de la vida que se da también en cierto teatro de la época, como el de Unamuno y Pirandello, lleno de interrogantes existenciales»<sup>8</sup>.

Walter Benjamin, por su parte, dijo al respecto: «el teatro de Calderón no puede negar su pretensión de tocar el contenido de la existencia»<sup>9</sup>.

Para poder establecer puentes entre estos dos tipos de teatro, será necesario empezar resaltando la posible actualidad del género sacramental. Al respecto tenemos que echar mano del artículo del profesor Karl-Hermann Körner «La actualidad de los autos sacramentales de

<sup>6</sup> Cilveti, 1997, p.53.

<sup>7</sup> Millán, 2006, p. 100.

<sup>8</sup> Millán, 2000, p. 201.

<sup>9</sup> Benjamin, 1990, p. 67.

Calderón»<sup>10</sup> en el que se ponen de manifiesto tres conceptos sobre los cuales este basa su posible actualidad. Estos son la función de «lo fantástico», el concepto de «fiesta» y «el deseo de una plenitud sobrenatural de vida». De este modo, el género sacramental ofrecía toda una serie de características que encajaban perfectamente en el teatro de vanguardia de principios del siglo XX. Así la trascendencia y su función psicológica imaginando infinitos mundos que convergen a la exploración del alma humana, la misma fabulación de alegorías increíbles, tales como el mundo a modo de un inmenso mercado, la vida como un sueño y el hombre como un microcosmos, en definitiva, podemos decir que fue toda esta metafísica literaria que encerraban los autos sacramentales lo que se convirtió también en método o vía de expresión en las primeras décadas del XX.

De este modo, ha sido Gaston Bachelard<sup>11</sup> quien ha hablado de *futurismo* en ese mundo soñado de los autos calderonianos, una aseveración que me parece muy importante en lo que se refiere a esta tarea que me he propuesto de tender puentes entre el teatro áureo y el de vanguardia. Y que también pone de manifiesto algunas de las características del teatro de vanguardia de principios del XX: lo onírico.

Al respecto y tal como ya sido señalado por Regalado «el arte de los autos [...] no es reducible a un mundo cerrado sino que es más bien un paradigma artístico [...] en el que por medio de un orden simbólico nos hace presente una imagen dramática de la existencia. [...] Así su vivencia de lo sagrado está teñida de elementos existenciales»<sup>12</sup>. Por su parte, García Lorca se sirve de esa trascendencia para mostrar una verdad íntima y existencial en *El público*.

Dentro del primer punto señalado por Körner, es decir, lo fantástico, vemos el uso libre del tiempo y del espacio. La ruptura con el tiempo en donde la anacronía domina a sus anchas, esa síntesis de espacios en donde se unen y discuten las Edades del Mundo, las creencias históricas y sucesivas (paganismo, judaísmo, cristianismo...) como si fueran contemporáneas. Así su condición fantástica y a-histórica da lugar a un caudal de sugestión intemporal. Esto nos llevaría al mismo teatro *superrealista* que el mismo Azorín pretendía hacer. Al mismo tiempo, me gustaría aludir a las características comunes del

<sup>10</sup> Körner, 1981.

<sup>11</sup> Ver Rull, 2004, p. 76.

<sup>12</sup> Regalado, II, 1995, p. 32.

género sacramental con el mito en el que también nos movemos en un mundo sobrehumano y suprahistórico. La realidad que en el mito descubrimos no podemos compararla con la realidad de nuestra propia existencia. Destaco las palabras de Mircea Eliade en cuanto al tipo de contexto mental correcto para la recepción de un mito.

[...] en el acto de recitar o escuchar un mito, se recupera el contacto con lo sagrado y con la realidad y al hacerlo se trasciende la condición profana, la 'situación histórica'. En otras palabras, uno va más allá de las condiciones temporales y de la auto-suficiencia adormecida que es el destino de todo ser humano...<sup>13</sup>

Mircea Eliade sostiene que el pensamiento simbólico es consubstancial al ser humano, así afirma que precede al lenguaje y a la razón discursiva. El antropólogo rumano es de la opinión que los grandes temas míticos subsisten en el subconsciente del hombre y forman parte de la substancia misma de la vida espiritual. Al mismo tiempo se refiere también al mundo de los sueños y de los deseos que proyectan al ser humano hacia un mundo espiritual mucho más completo y fecundo que el mundo cerrado del momento histórico<sup>14</sup>. Por su parte, y dentro del marco de la crítica literaria Northrop Frye en su *Anatomía de la crítica* identificó uno de sus modos como «Fase mítica: el símbolo como arquetipo»<sup>15</sup>. Frente a la visión racionalista que relegó los dioses a fantasías y errores del espíritu humano, Calderón concibió el mito como paradigma generador de argumentos, así muchas de las alegorías de los autos proceden de los mitos clásicos, pero al mismo tiempo y en los autos al anularse el tiempo histórico se alcanza la raíz mítica de los hechos que él mostraba por medio de la utilización de arquetipos. Lázaro Carreter, por su parte, definió a García Lorca como un poeta de mitos<sup>16</sup>. Con seguridad lo que el mito era para uno y otro era totalmente diferente pero ambos intentaron llegar en sus respectivas obras al verdadero significado y contenido de la existencia a través del uso de arquetipos. Según el crítico, el mito era para el autor granandino la expresión del conflicto radical que llamamos vida, una visión del mundo como exigencia del hombre por

<sup>13</sup> Mircea Eliade, *Images and Symbols*, Search Book, Nueva York, 1969, p. 59. Citado según Parker, 1991, p. 33.

<sup>14</sup> Ver Redondo, 1998, p. 405.

<sup>15</sup> Frye, 1957.

<sup>16</sup> Lázaro Carreter, 1975, p. 290.

afirmar su individualidad ante fuerzas tan brutales como indudables. Son estas características comunes entre el género sacramental y el mito una vía que nos puede conducir también al teatro de Federico García Lorca, también al de corte vanguardista.

En íntima relación con lo acabado de decir y a modo de puente entre las dos partes de este artículo me gustaría destacar cómo en la lengua misma del dramaturgo se pone también de manifiesto la primera de las características dentro de la teoría del mito desarrollada por Northrop Frye. El crítico canadiense alude al hecho de que en el mundo divino el proceso central o movimiento es el de la muerte y renacimiento, o el de la desaparición y retorno, o el de la encarnación y retiro de un dios. El principio estructural mítico o abstracto del ciclo reside en que el continuo de identidad en la vida individual, desde el nacimiento hasta la muerte, se extiende desde la muerte hasta el renacimiento. Esto mismo es intrínseco al lenguaje metafórico de Calderón. Así por ejemplo cuando nos describe un amanecer en *La gran Cenobia*:

Donde en brazos del alba nace el día,  
que en diluvios de fuego se desata,  
y el fénix celestial la playa fría  
es cuna de zafir, tumba de plata  
donde nació pensando que moría,  
pues de una luz en otra se dilata,  
siempre sol, siempre vivo, siempre ardiente<sup>17</sup>.

También me gustaría transcribir una cita de *La estatua de Prometeo*:

No temas ver que la aurora  
delante de ti fallece  
pues en los rumbos que dora,  
si a cualquier hora anochece  
amanece a cualquier hora  
y pues nunca anohecer  
puede, sin amanecer,  
¿quién podrá contradecir  
que nace para morir  
y muere para nacer?  
No temas, no, pues adquiere  
nueva luz la luz que yace;

<sup>17</sup> Calderón, *La gran Cenobia*, p. 169.



y tanto a todas prefiere  
 que muere de la que nace,  
 y nace de la que muere  
 y así no temas caer  
 desde el cenit al nadir,  
 pues es tan otro tu ser...<sup>18</sup>

De esta manera, en los dos pasajes acabados de citar vemos como el mito es un arte de la identidad metafórica implícita. Esto se observa a un nivel de contenido en lo que Frye denomina *dianoia* pero a lo largo y ancho de la obra del dramaturgo vemos también como la unión entre mito y *logos* es una unión plausible.

Seguidamente me gustaría abordar la cuestión de cómo reproduce y representa Calderón el mundo sagrado de los autos sacramentales. El profesor Neumeister ha sido quien ha introducido y empleado el término de *teopoesía*. Así afirma que la lengua poética se independiza fundando un reino estético aparte, que la literatura ya no es aquí la servidora de la Iglesia. El arte comienza a independizarse de la teología creando textos que generan una verdad por sus propios medios<sup>19</sup>. Arte cuyos medios estéticos piden una atención muy especial. Estoy plenamente de acuerdo con esta última aseveración del profesor Neumeister pero creo que esto lo podemos referir a todo su teatro, no sólo al género sacramental. Personalmente pienso que el procedimiento no ha cambiado, es decir, Calderón reproduce el mundo como un todo, compuesto de agitación y de quietud como reflejo de la creación bipolar de la *concordia discors*. Esto nos remite al principio del auto sacramental *La vida es sueño* en la que los cuatro elementos van a ser separados por el Hacedor, pero dentro de esta división hay una permanente unidad y esta es explicada por el Poder: «que aunque enemigos no os quiero, / tampoco no os quiero amigos»<sup>20</sup>.

... pues, en una parte opuestos  
 y en otra parte benignos,  
 es fuerza que eslabonados,  
 cuando vaya a dividiros  
 el odio, os tenga el amor;  
 y que amigos y enemigos

<sup>18</sup> Calderón, *La estatua de Prometeo*, p. 21.

<sup>19</sup> Neumeister, 2010, p. 63.

<sup>20</sup> Calderón, *La vida es sueño*, vv. 82-83.

duréis conformes y opuestos  
lo que duraren los siglos<sup>21</sup>.

A un nivel léxico nos encontramos con que las palabras tal y como ya ha sido señalado por Parker<sup>22</sup> van agrupadas por pares que marcan el contraste. Así, «opuestos» y «enemigos» corresponderían al campo de la discordancia y «benignos», «conformes» y «amigos» al de la concordancia. En su lenguaje metafórico esto se trasluce en el denominado «trueque de atributos», o también se alude con esto a la técnica del cruce de imágenes que Calderón sistematiza mediante una esquematización que revela —o reproduce— una determinada comprensión de la realidad. Así tendríamos el ejemplo tan conocido «clarines de pluma/aves de metal». Según Cilveti, «Calderón no emplea esta imagen por cambio de atributos para expresar la confusión de los seres, sino, primariamente para producir un orden nuevo, dinámico»<sup>23</sup>. Según el mismo crítico se trataría de la antología metafórica que los escolásticos llamaban de *semejanza dinámica*, atendiendo a la aptitud que una cosa tiene para producir efectos propios de otra. Pero según Domingo Ynduráin, Cilveti se concentra en el ámbito de lo sensorial, así habla de la sinestesia que se produce en los ejemplos mencionados por él, pero esto no es aplicable a todo, dado que en Calderón nos movemos en el campo de lo conceptual<sup>24</sup>.

Por otra parte, y dentro del mismo orden de cosas, Calderón no dejará de presentarnos las cosas exteriores y seres en sus múltiples estados de transición, perpetuamente transferidos de un reino a otro, de una especie a otra. El impresionismo de su lenguaje se debe dirigir a una organización total y enteramente racional del orden cósmico que es a lo que el dramaturgo aspiraba: un orden cósmico, eterno y absoluto del mundo. La poesía pasa por el brillo fluido de los matices y el juego de las formas. Todo conduce hacia la estructuración del universo real, y esto también se puede observar en sus autos sacramentales, a mi modo de ver el procedimiento no ha cambiado. Al respecto me gustaría destacar unos versos del auto sacramental *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*:

Así dice el Cuerpo:

<sup>21</sup> Calderón, *La vida es sueño*, vv. 100-107.

<sup>22</sup> Parker, 1983.

<sup>23</sup> Ynduráin, en ed. Calderón, *El gran teatro del mundo*, 1981, p. 64.

<sup>24</sup> Ver Ynduráin, en ed. Calderón, *El gran teatro del mundo*, 1981, p. 64.

[...] Al punto haz  
 que en mi mesa se registre  
 cuanta ave, pez y animal  
 veloz vuela, veloz corre  
 veloz nada por salvar  
 la piel, la escama y la pluma  
 en tierra, en aire y en mar<sup>25</sup>

Al respecto y en cuanto a lo que se refiere a la visión del mundo que Calderón trató de exponer en su teatro sacramental, o si se quiere hablar de una ideología teológica, es importante tener en cuenta lo que dice Enrique Rull sobre esto al afirmar que el mundo para Calderón es una representación, limitada en su desarrollo por un orden preestablecido al que se debe atener en su estructura esencial, pero, por otra parte, ilimitada en sus posibilidades de variación temporal<sup>26</sup>. Así, según el profesor Rull: «Calderón [...] plantea lo sagrado como una vivencia conflictiva entre opuestos, intuye la raíz mítica de lo sagrado por medio de la utilización de símbolos tradicionales [...] acerca lo trascendente a la vivencia más elemental del ser del hombre en un constante fluir de abajo arriba y a la inversa para crear una fuerte tensión dinámica de carácter espiritual»<sup>27</sup>. Y son estas todas características intrínsecas a su lenguaje metafórico. Y es esta la concepción del mundo que este reproduce pero que a la vez, en esencia, «es» el mismo.

Pienso que los recursos estéticos que utiliza van a la par para dar forma a esa trascendencia que encontramos en sus autos. Su lenguaje metafórico reproduce su concepto del mundo ahora en el contexto de lo sagrado. Estas imágenes tratan de poner en evidencia el orden existente en el universo. Según Ynduráin, «Parece como si Calderón percibiera en lo creado un orden único que se manifestaría en diferentes niveles o capas, de manera que en cada uno de los niveles variarían las formas de los elementos allí presentes, pero frente a la variedad de formas, las funciones serían equivalentes»<sup>28</sup>.

En relación a este «trueque de atributos», omnipresente en la obra de Calderón quizá el ejemplo más significativo dentro de todo su

<sup>25</sup> Calderón, *El pleito matrimonial del cuerpo y del alma*, vv. 694-700.

<sup>26</sup> Rull, 2004.

<sup>27</sup> Rull, 2004, p. 76.

<sup>28</sup> Ynduráin, en ed. Calderón, *El gran teatro del mundo*, 1981, p. 64.

teatro son los primeros versos del auto sacramental *El gran teatro del mundo* que han sido estudiados y analizados exhaustivamente por Pring-Mill en su artículo «Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias: 2ª parte: Hermosa compostura y piedad real» donde se produce esa tensión y conflicto entre la confusión de las apariencias (el mundo del *parecer*) y la sencillez de la realidad eterna y universal (mundo del *ser*) cuyos secretos sólo podemos vislumbrar de vez en cuando —por entre sombras y lejos— en esta vida. El teatro alegórico de Calderón se fundamenta en la *analogía entis*, en el poder del símbolo para trascender de lo literal y visible a lo simbólico e invisible, es decir, en la fuerza metafórica del lenguaje. Es también en estos primeros versos de *El gran teatro del mundo* donde se pone de manifiesto el maridaje entre Arte y Teología, así

Hermosa compostura  
de esa varia inferior aquitectura,  
que entre sombras y lejos  
a esta celeste usurpas los reflejos,  
cuando con flores bellas  
el número compite a sus estrellas,  
siendo con resplandores  
humano cielo de caducas flores<sup>29</sup>

En este último verso «Humano cielo de caducas flores» Calderón creo que nos está poniendo de manifiesto algunas cosas que quizás sean dignas de mencionar. Por ejemplo, aquí con «Humano cielo» se está refiriendo al hombre, en palabras de Manfred Tietz: «Los autos presentan en el escenario al *Hombre* —Hombre con mayúscula, al Hombre por antonomasia— en la situación esencial del cristiano»<sup>30</sup>. De este modo, al Hombre que ha sido creado a semejanza de Dios que es algo que el dramaturgo se encarga de resaltar en más de uno de sus autos sacramentales, en repetidas ocasiones en el auto *La vida es sueño*, al tiempo que también pone de manifiesto la naturaleza perecedera del hombre, es decir, su finitud y temporalidad con el adjetivo «caduco».

En cuanto al carácter alegórico o intrínseco de los autos, el profesor Neumeister afirma también: «No es verdad que los textos de carácter teológico de Calderón no sean más que

<sup>29</sup> Calderón, *El gran teatro del mundo*, p. 203.

<sup>30</sup> Tietz, 1985, p. 91.

sermones  
 puestos en verso, en idea  
 representables, cuestiones  
 de la Sacra Teología  
 que no alcanzan mis razones  
 a explicar ni comprender»<sup>31</sup>.

Pero es que sí que lo son, son «textos» o «sermones» y es el mismo Calderón quien nos está dando la definición misma de lo que es la alegoría. Y es un autor como Walter Benjamin el que coincide plenamente con la definición de alegoría dada por Calderón y el que hace alusión a la misma en su obra *El origen del drama barroco alemán* aludiendo a la definición dada por Carl Horst en su obra «Problemas del barroco». Este dice: «En la alegoría siempre se manifiesta una transgresión de los límites del otro modo de representación, una intrusión de las artes figurativas en el campo de representación de las artes “discursivas”»<sup>32</sup>. Así, está fuera de toda duda que todos estos objetos utilizados para significar, precisamente por el hecho de referirse a algo distinto, cobran una fuerza que los hace aparecer incommensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado. Benjamin sigue afirmando que al mismo tiempo que hablamos de transgresión, la alegoría del siglo XVII es expresión de la convención. Así, toda escritura sacra queda fijada en complejos que, en última instancia, constituyen un solo complejo inalterable. Creo que el dramaturgo llegó a una síntesis entre su escritura teológica y su intención artística. Síntesis que acertó muy bien a discernir un poeta, un artista y un genio como lo fue Federico García Lorca. Aquí también se pone de manifiesto la polivalencia de las alegorías que el dramaturgo utiliza y que indudablemente enriquecen sus textos tanto a un nivel doctrinal como estético y es este uno de los puntos clave para llegar a entender la fascinación que el género sacramental causó en un autor como García Lorca.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.  
 Calderón de la Barca, P., *El gran teatro del mundo*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.

<sup>31</sup> Neumeister, 2010, p. 63.

<sup>32</sup> Benjamin, 1990, p. 170.

- *El gran teatro del mundo*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Alhambra, 1981.
- *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, ed. M. Roig, Pamplona/Kassel, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2011.
- *La estatua de Prometeo*, ed. Ch. Aubrun, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965.
- *La gran Cenobia*, ed. L. Astrana, Madrid, Aguilar, 1932.
- *La vida es sueño*, ed. F. Plata Parga, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2012.
- Cilveti, Á. I., «El auto sacramental de Calderón y la continuidad cultural», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 1997, pp. 45-72.
- De Paco, M., «El auto sacramental en el siglo XX. Variaciones escénicas del modelo calderoniano», en *Calderón de la Barca: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 2001, pp. 365-388.
- Frye, N., *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila editores, 1957.
- García Lorca, F., *El público*, ed. M. C. Millán, Madrid, Cátedra, 2006.
- Gil, A., «La dignidad de la persona humana en el auto sacramental *La vida es sueño*», en *Hacia Calderón Sexto Coloquio Anglogermano Würzburg 1981*, ed. H. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 88-95.
- Körner, K. H., «La actualidad de los autos sacramentales de Calderón», *Crítica*, 14, 1981, pp. 43-53.
- Lázaro Carreter, F., «Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca», en *Federico García Lorca*, ed. I. M. Gil, Madrid, Taurus, 1975, pp. 327-342.
- Millán, M. C., «Lorca y Calderón de la Barca: La universalidad del espacio escénico», en *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998), Congreso Internacional*, ed. A. Soria Olmedo, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 193-205.
- Neumeister, S., «El camino trascendente de la lengua en *El Comulgatorio*», en *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008)*, ed. S. Neumeister, Berlín, Tranvía, 2010, pp. 51-66.
- Parker, A. A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Pring-Mill, R. D. F., «Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias. 2ª parte: Hermosa compostura y piedad real», en *Hacia: Tercer Coloquio Anglo-*

- germano* Londres 1973, ed. H. Flasche, Berlín/New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 47-74.
- Redondo, A., *Otra manera de leer el Quijote. Historia, Tradiciones culturales y Literatura*, Madrid, Castalia, 1998.
- Regalado, A., *Calderón, Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 vols., Barcelona, Destino, 1995.
- Rull, E., *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2004.
- Tietz, M., «La reacción de los personajes en los Autos Sacramentales: Reflexión y emoción. Notas sobre el funcionamiento de los autos con respecto al público», en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Steiner, 1985, pp. 91-101.